

Segurament, alguna cosa estava contribuint a inaugurar Resnais (amb l'inestimable ajut d'Agnès Jaoui i Jean-Pierre Bacri) a *On connaît la chanson*, allà pel 1997 —ja tot un veterà de 77 anys—, quan construí la pel·lícula a base de retalls de cançons populars, que en aquella ocasió no jugaven a mode d'inseriments externs al fil del diàleg, sinó que passaven a formar part del teixit del text, en una operació que, al costat del seu to lleuger, suposava una ampliació del registre del llenguatge cinematogràfic. Potser no seria arriscat veure'n l'herència directa en la magnífica troballa del jove geni Paul Thomas Anderson a *Magnolia*, quan utilitzava la magnètica i malenconiosa cançó d'Aime Mann,

"Wise Up" —cantada alhora per tots els protagonistes de la cinta—, com una metàfora de la mateixa passió (i mort) que els consumeix.

D'una altra banda, i un any abans que Resnais, era Woody Allen qui per mitjà d'*Everyone Says I Love You* aportava un altre element a la creació d'aquest nou corrent que ha impregnat fins i tot zones del teatre —vegis si no la contribució en aquest sentit del director català Àlex Rigola—, davant el qual tal volta no s'escau tant parlar de cinema musical, com d'un diferent ús de la música i la coreografia dins el cine: La cinta d'Allen, amb la seva reconstrucció fora d'època de les constants del musical clàssic, esdevenia un simulacre desprovist de

*El sabor de la sandia.*





la ingenuïtat original, una mena de paròdia ja de tornada que, amb l'afegit de fer cantar i ballar els actors sense saber-ne, prenia la forma d'una confirmació, a saber: que tots els gèneres són susceptibles de ser saquejats i/o traïts en benefici de la llibertat narrativa.

Més tard, i potser no per casualitat, arribava *Dancer in the Dark*, de Lars von Trier, pel·lícula en la qual els números musicals estaven, per emprar un concepte modern, "deconstruïts", perdent la seva funció tradicional d'alleugerir la trama, per passar a forçar la màquina de la densitat i la sobrietat del relat gràcies al seu contrapunt mecànic; amb la qual cosa el musical —malgrat sigui arriscat dir-ho— donava un nou pas endavant.

En aquesta aventura col·lectiva d'obrir les tripes de la representació i girar-la del revés, per mitjà de l'experimentació amb elements coreogràfics i musicals, també hi ocupa un capítol l'epíleg de *Zatoichi*, film de l'inefable Takeshi Kitano, la seqüència final del qual la constitueix un ball coral de tots els intèrprets, en què es mesclen la dansa tradicional japonesa amb el claqué, posant de relleu el caràcter de representació del cinema i per tant la seva condició de ficció, a mode de reflex (d'il·lusió) d'una realitat que passa a constituir-se en una altra diferent.

Arribats a aquest punt, no és inoportú parlar d'*El sabor de la sandia*, excel·lent i inusual pel·lícula de Tsai Ming-liang, guanyadora de l'Os de Plata a Berlín i del Premi Especial del Jurat al Festival de Sitges. Una de les sorpreses de la qual són els seus números musicals de sabor "camp", capaços de

mostrar-nos que la idea de la "distracció" a la Xina dels anys cinquanta o seixanta no era tan diferent de la d'Espanya, si canviem l'estàtua del pròcer local, que serveix de referent escenogràfic a una de les coreografies, per la de Franco dalt de cavall, i substituïm les cantants taiwaneses per icones locals de l'època, com ara la Gelu o la Luisita Tenor.

Però si el director se serveix d'una estètica deliberadament kitsch i de voluntat lletgista, per accentuar encara més la soledat i la incomunicació dels protagonistes, ressaltades pel to grotesc de la felicitat de cartó pedra que es desprèn dels empelts coreogràfics, sorprèn encara més que bona part dels espectadors se'ls puguin prendre no ja com els espais de respir que en certa manera també són, sinó com un element capaç per si sol —juntament amb la perícia estètica en la composició del pla— de suavitzar les arestes d'un relat d'un patetisme i sordidesa prou difícils d'igualar, passant a convertir-lo, per mitjà d'aquest autoengany, en alguna cosa semblant a una raresa oriental de desconcertant singularitat. Malgrat, al capdavant, aquesta operació edulcorant per compte de l'espectador, tampoc serveixi per degustar una cinta que desplega al llarg del seu metratge prou mines anti-persona com per no deixar-nos tornar a casa amb la consciència tranquil·la.

Disposat Tsai Ming-liang al fet que el seu projectil faci ferida, ens ofereix, per fer boca, un número pornogràfic amb prou substància com per excitar el plexe solar, si bé ja ens hi deixa entreveure una nota inquietant: l'acte sexual no es resol en un principi

pi a través del contacte directe, sinó mitjançant la metàfora del fruit roig i sucós d'una síndria. Després, ja tot serà metàfora: la ciutat com un gran desert d'asfalt i ciment, la del televisor com l'única veu capaç de desgranar un discurs en aparença coherent i, sobretot, la pornografia com a única possibilitat de relació freqüent entre els éssers (humans?). Sí, humans. Una pornografia, però, reduïda a mera representació buida de contingut sexual. Com si privada del principi de plaer, quedés lliurada únicament a la pulsio de mort.

I és que, tal com ens mostrà Freud ara farà al voltant d'un segle, la sexualitat resideix en les paraules. Dit d'una altra manera, no existeix allò que no puc anomenar. I els protagonistes d'*El sabor de la sandia* (la raça humana en la seva nova versió d'aldea global) han estat despulats del do de la paraula. Paraula necessària, per exemple, a l'hora de xiuxiuejar procacitats o tendreses a cau d'orella de l'amant.

Com si ens trobéssim davant d'una versió actualitzada de les obsessions d'Antonioni, a les quals s'hagués desproveït de la seva pretensió dialèctica, quedant-ne sols signes sense articular (i, per si no fos prou, la visió desoladora de les figures solitàries extraviades entre laberints de passadissos o enmig d'un paisatge d'erigits murs de formigó), els últims trenta minuts de pel·lícula ens reserven la darrera prova per a una mirada ja temptada de desertar: la sequera d'aigua que pateix durant tot el metratge Taiwan —paral·lela a la impossibilitat dels seus habitants per poder trans-

metre's cap corrent afectiu—, queda resolta en una boca inundada de flux corporal, abruptament abeurada d'humitat. La boca de la protagonista qui, no obstant i com dirien al desèrtic planeta Dune, té la generositat de vessar una llàgrima pels morts.

Murri i alhora amb un sadisme recargolat, Ming-liang trufa la pel·lícula d'ingènues coreografies com regals enverinats, agafall al qual ràpidament s'aferma l'espectador, per a poder titllar la pel·lícula de musical camp, caracteritzat, com és preceptiu (diuen), per la lentitud i l'esteticisme dels quals solen fer gala els cineastes orientals. I aquí pau i després glòria.

I és que no hi fa res que els mitjans de comunicació ens escupin diàriament al rostre la llista de morts a l'Iraq, la xifra dels accidents de trànsit, el nombre d'assassinats perpetrats en família o el relat detallat de les tortures i les violacions ocorregudes a la recambra del primer món, el nostre desig de conservar per sempre més intacte el paradís inaugural, s'aferma com un clau roent a la coartada de l'humor perquè difumini els contorns de l'espant, i d'aquesta manera poder continuar creient en els Reis de l'Orient i la neu flonja caiguda lentament la Nit de Nadal.

Després, un cop a casa, fins i tot aquells ciutadans l'ofici dels quals consisteix a traficar amb la misèria aliena, s'empassen sense dubtar la imatge d'ells mateixos davant del foc de la llar, mentre s'imaginen envoltats pels seus fills, a la fi dels dies enmig d'una calma essencial. Amén. ■

*El sabor de la sandia.*

